

1990年代日本の音楽創作と環境

—サウンドアートとオペラを中心に—

水野みか子

はじめに

音楽史のなかで1990年代日本の創作界を振り返るとき、制度化や社会との関わりという視点からいくつかの特性を指摘することが可能である。その特性は、1980年代半ば以前の戦後日本音楽史の中では現れてこなかった現象であり、また、同じ時期の世界の他地域に対しては指摘できないものである。たとえば、管弦楽においては、《Music in Future/Music Tomorrow》(NHK 交響楽団)、《作曲家の個展》(サントリー音楽財団)、《民音》、《現代日本のオーケストラ》(日本交響楽振興財団)、《芥川作曲賞》、《武満作曲賞》などの新作委嘱や、東京・地方の管弦楽団からの委嘱、あるいは、《日本現代音楽協会》や《オーケストラ・プロジェクト》をはじめ作曲家たちのグループによる自主企画など、いくつもの新作発表の機会が、一東京中心ではあるものの一前の時代からの継続または継承によって、より強固に制度化され、エスタブリッシュされたアート・プロデュースとして機能することとなったのであり、室内楽分野では、作曲家グループや若手作曲家のプロ

デュースが演奏家中心の音楽界との連繋で、実験的な新作発表の場として定着していった。

しかしながら、コンピュータ音楽やオペラの分野では、制度枠から外れての創作、あるいは制度そのものを、コンセプトの方向性、経済、人的配置等において検討する途上にあった、というのが実状である。

本稿は、戦後日本の音楽史的考察に資することをめざして、越境する音楽分野としてのサウンドアート(一部のコンピュータ音楽を含む)およびオペラ制作に焦点をしばって、90年代の特性と事例を記述する。

コンピュータ音楽を一つの独立した音楽分野とするならば、コンサートにおいて、舞台と客席が相対する二つの位置・立場にある、いわゆる舞台上演形式の作品の場合には、室内楽分野に幾分接近した制度化が可能であった。しかし、インスタレーションや空間デザインの分野に接近した作品やパフォーマンスに関しては、むしろ、音楽という枠組みに対する挑戦が見られ、それが90年代の特徴となっている。本稿では後者を、創作やアート活動とその社会化を含めて「サウンドアート」と総称し、本稿の第一の記述対象とする。

一方、第二の記述対象であるオペラの分野では、かねてより、各地の二期会や藤原歌劇団をはじめとする歌劇団・実演家集団が制度の基盤を支えていた。その土台の上に、90年代にオープンした愛知県芸術劇場、浜松アクトシティ、新国立劇場、びわ湖ホールといった専用劇場は、建設準備段階を含めて積極的に「新制作」と「新作オペラ」に乗り出したのであり、建築、都市環境、アート・マネジメント研究、音楽学など、多種多様な分野の研究者を巻き込んでの多岐的な議論が、誌上、紙上、官公庁関係会議等を賑わわせた。

上記のような状況に関して、以下では、サウンドアートの系列に置

いてよいと思われる芸術活動の事例とオペラの制作・創作状況および新作の作風について、個別的に論じていく。

1 越境—音楽から他分野へ、楽音からノイズへ

1-1. コラボレーションと音響の製作

1-1-1. コラボレーションが生む新しい音楽の形—音楽から他芸術への越境

1996年の秋から冬にかけて催された三つの企画は、90年代の創作界における表現形態の多様性と、音楽をめぐる諸芸術のダイナミックな交流状態を象徴している。音楽家たちが、コンサートホールや劇場での、「演奏される音楽」といった形以外での、オルタナティブな形態を求め始めたのである。その三つの企画は、東京で開催された国際現代音楽祭〈LICHTUNG'96〉(芸術監督石田一志)、京都のドイツ文化センターで行われた〈メディアアート週間'96〉(企画構成中村滋延、他)、そして水戸芸術館で催された《Music Plays Images × Images Play Music》のパフォーマンスである。

〈LICHTUNG'96〉では、ドイツ文化センターの協力を得て、ドイツ、オランダ、スイス、ロシア、韓国からの招待作品を含み、「音とのコラボレーション」テーマに、14公演が繰り広げられた。ドイツ文化センターで、巻上公一と内橋和久のデュオ・パフォーマンスが展開されたほか、随所で巻上公一が活躍した。「佐藤聡明個展」では、尺八の中村明一、箏の宮下伸による、この二つの楽器のための《海峡》(1996)、《燦陽》(1992)、加えて、《イノセンス》(1996)《時の門》(1988)《宇宙(そら)は光に満ちている》(1979)が演奏された。大井浩明によるピエール・ブレーズ全ピアノ作品の演奏会や、ヤニー・ブランガー

の声と向井山朋子のピアノによるシアトリカルなノンジャンル舞台も実現された。

また、映像と音楽のコラボレーションとして、フランスで盛んに行われていた「古典的無声映画+新作（電子）音楽」の形で、＜メトロポリス・プロジェクト＞が開催されたほか、映像作家兼古昭彦と作曲家高橋英明によるコラボレーション作品《鼓動をとめる》の「演奏」、音楽と映像の会である「プレローマ」による新作展での、作曲家宮木朝子と振付家・ダンサーの北村明子、映像作家又吉雅人のコラボレーションによる＜VIDEO DANCE＞（映像化されたダンス+音楽）の上映、高橋英明とのコラボレーションである《死者の書》で注目されていた映像作家石田尚志の参加などがフェスティバルを飾った。

京都の＜メディアアート週間'96＞でも、上演される「映像+音楽」が主題となった。当時ドイツ在住だった古川聖も招き、中村滋延、上原和夫、長嶋洋一、志村哲らのインタラクティブ音楽作品が上演された。＜メディアアート週間＞は基本的にコンピュータ音楽の催しであった点で＜LICHTUNG＞とは異なるが、ここでも異分野のコラボレーションは、作曲家たちに、コンサートでの上演・演奏という枠組みを越えた新たな提示形態を選ばせたのである。

この企画の中の「メディア・コンサート」では、中村滋延の《かがみ》（トランペットとコンピュータ）、《竹響感應》（尺八とコンピュータ、初演）、《hana-mandala》（声とコンピュータ）、上原和夫が映像の川口真央やインターアートの市川衛らとコラボレーションで創作した《翔揺讃2》、三輪真弘の《SendMail》の第3バージョンが上演された。すなわち、映像や造形芸術、コンピュータ科学との共同創作のうちに生み出される音楽の多様体が見られるとともに、作曲によって「メール送信」というコミュニケーション行為を生み出すことさえも、

音楽として提示されていたのである。

水戸芸術館での《Music Plays Images × Images Play Music》は、市の年間予算の1パーセントを劇場運営費にあてるという行政的英断によって鳴りもの入りで出発したこの劇場で、ポピュラー音楽や映画音楽を主な活動領域としていた阪本龍一と、美術出身ではあるが映像と音とのインタラクションに表現の核を求めている岩井俊雄とが共同作業を行う、という、きわめてセンセーショナルな催事となった。このパフォーマンスは、オーストリアのリンツでの《Ars Electronica》において、インタラクティブ・アート部門のゴールデン・ニカを獲得した。岩井は、パラバラ漫画からインスタレーションまで、視覚表現と人間行動との関わりに着目した作品を発表して、音楽に関しては外からアプローチしていたが、90年代半ばには、音楽家とのコラボレーションや出会いによって自らも音響製作や音を含むメディア芸術、ひいては、コンサート形式で発表される音楽の現場に現れたのである。

上記三つの催しでは、いずれも音楽と映像という異分野がぶつかりあったり歩み寄ったりして、より高次レベルで新たなエクリチュールを獲得した。同時に、これらの催しの成功は作家たちの新しい試みが社会に浸透し、音楽ジャンルや芸術分野を越境していくアートを期待する観衆が増えてきたことを実証している。90年代後半は、異分野間のコラボレーションが、それぞれの分野での閉塞状況の打破として注目された時期でもあり、異ジャンル交流は、作曲家の活動の場を広げたというよりもむしろ、音楽表現形態に関する多様な選択肢を作曲家の前に提示する結果となったのである。すなわち、管弦楽や室内楽やオペラの形で音楽作品を上演するのか、あるいはインスタレーションとして展示するのか、インタラクティブなゲームのようなものとして提示するのか、また、場所はコンサートホールなのか、オルタナティ

ブな別の場なのか、等々の問題に作家自身が答えを出しながら作曲することとなったのである。

1-1-2. ノイズへの越境

新しい作品形態の模索は、映像、ダンス、演劇、建築、美術などのアートの諸分野に加え、センシング技術や音響処理技術などの情報処理技術にまで拡大する。CG、実写合成、モーション・グラフィクス、VJ、MAX/jitter などによるパラメータのリアルタイム変換が盛んとなり、なかでも、映像と音楽のコラボラティブな表現は、90年代の技術背景でのみ可能となった最新芸術と目された。

表現活動の原点に最初からコラボレーションがあったグループとしてダムタイプが挙げられる。ダムタイプで主に音楽を担当していた池田亮司は、ノイズ音楽で国際的な名声を得た。1995年に《1000 fragments》でデビューした池田は、《+/-》《op.》《formula》などのアルバムで次々に高い評価を獲得したのである。

音楽の越境は、映像やダンスのような視覚要素の強いジャンルとの間に進んだばかりではなく、音楽製作の方法の多様化と変化に支えられて、音響そのものにおける無境界性の方向へも広がる。もはや楽器や人間のための「演奏されるべき」音符を書くことだけが作曲ではなかった。池田亮司も音符を書くタイプの作曲家ではなかったが、ノイズ系、音響系、ラップ・トップ・ミュージシャンと呼ばれる作家たちの多くは、音符を書くタイプの作曲を実践しない。

サンプリングやカットアップメソッドによってヨーロッパでカリスマ的存在となっている大友良英は、ピエール・シェフェールやピエール・アンリのミュージック・コンクレートやシュトックハウゼンの影響を受けながら、90年代にはバンド「グラウンド／ゼロ」を組んで活動（97年解散）し、H. ゲッベルズの《Peking Opera》によるサンプリン

グ&プレイで話題となる。ニューヨークを中心にカセット・デッキを使ったパフォーマンスで世界の音と音環境を聴かせる恩田晃や、1992年にヒップホップ・ユニット New From Street Connection を結成して以来、屈指の電子音響家として活動し、MAX/msp での音作りに励む半野喜弘、京都でDJとして活動を開始しスティーブ・ライヒのリミックスも手掛けた竹村延和、DJとしてクラブでも活躍するヲノサトル、といった面々は、新しいタイプの現代音楽家として海外でも知られるようになった。彼らが、電子音響の製作で西欧前衛音楽に影響を受けたのと同様に、即興の美学に関しても欧米文化のあれこれを受け継いだことは言うまでもない。

音響系の音楽家として欧米でさらに注目を集めたのは、秋田昌美とそのノイズ・プロジェクト MERZBOW である。「暴力的」とも言われる秋田の過激な音響は、膨大な数のCDや、性文化とアンダーグラウンド・カルチャーに関する多くの著作とともに、ノイズ音楽の国際的先駆者であり特異な芸術家として秋田を神格化する。クセナキスの《ペルセポリス》を好んで聴き、80年代から長くアナログ機器での音響製作を続けていた秋田は、コンピュータでの製作に移ってから後、現実に出ている音のミクロ構造に集中して細部をデフォルメしていく方法に惹かれる。「音の内側をこう裏返して見るっていうような感覚。だからそれがすごいノイズ的っていうか、やり方は違うんだけど。音の内臓という意味ではアナログの時と同じです」⁽¹⁾という秋田の発言は、80年代に浅田彰が引用したドゥールーズ＝ガタリの「ノマド的差異産出体」の概念を借りて秋田が規定するところの「ノイズ音楽」の意義付けと同じく、秋田の音楽が電子音響音楽 (musique electroacoustique) の路線上にあることを示している。すなわち、秋田にとってノイズと音楽は、「一方を他方の価値に入れ替わる、あるいは

否定を媒介に二項対立を弁証法的に解決するといったようなものではなく、問題となるのは、ノイズをノマド的差異産出体として位置づける」⁽²⁾ことであつた。ノイズ音楽は、ポップスやラップなどのジャンルの継承ではなく、権代敦彦や向井山朋子ら、記譜される音楽構築を基盤に持つ現代音楽家との共同創作をとりこみながら新たなジャンルとして確立されつつあつた。

1-2. サウンドアートとサウンドスケープ

1-2-1. サウンドアートの第一世代

「サウンドアート」という語は、やや曖昧で多層的な意味を持っているが、舞台上演や演奏とは異なる形で音の表現を試みようとしている点で、鈴木昭男、藤枝守、小杉武久、藤本由起夫、クリストフ・シャルル、美音子グリマーらに通底する。彼ら彼女らは、楽器の伝統や演奏する身体の歴史とは異なる次元で、あらためて自らの五感と身体感覚に沿ってサウンドを追求しようとした第一世代であり、80年代末から90年代にかけての若い世代に大きな反響を呼んだ。美音子グリマーは90年代初頭に、すでに《竹と石と氷の音響彫刻展》での優れた空間デザインによって秋山邦晴に注目されていたが、当然のことながら、第一世代の多くはサウンドアートのみに特化した活動を行っていたわけではなく、たとえば藤枝や小杉やシャルルは、それぞれ別々の方向性を持って電子音響を媒体とする舞台でのパフォーマンスを展開していたのであり、環太平洋への意識、アジアへの意識、ヨーロッパの歴史文化への意識、といった地域文化へのまなざしもそれぞれに異なっていた。

1941年平壤生まれの鈴木昭男は、70年代にアナラポスを含む一連の創作楽器でパフォーマンスを始め、伝説的なイヴェントを名古屋駅構

内で行った。それは、階段上から多数の「バケツ一杯のガラクタ」を転がすというものであり、日常社会の中でのパフォーマンスに力点を置く鈴木活動全体を象徴している。1978年にはすでに、フェスティヴァル・ドートンヌ・パリに参加していたが、日本で広く知られるようになるのはむしろ80年代末以降であり、ブレーメンの〈プロ・ムジカ・ノーヴァ〉(1984)やカッセルの〈ドクメンタ8〉(1987)に参加した後のことである。鈴木は丹後で国際音響パフォーマンス・フェスティヴァルを創設し、1988年、丘の上に2万個の、天日で乾燥した日干し煉瓦からなる建造物を造り上げた。環境と共生する音をめざしたこの建物は上部と側面に開口部を持ち、中に入った者は自然の響きを聴くことができる。ここで一日中自然の音を聴くというパフォーマンス《日向ぼっこの空間》の記録は、《「芸術の資源」1988/89》の一部として、ベルリン、ザールブリュッケン、ミュンヘン、ブダペストで紹介された。

80年代までの鈴木活動は即興やパフォーマンスとして美術と音楽の境界領域に位置づけられていたが、サウンドアート、サウンドカルチャーといった用語が浸透した90年代後半には、多岐的に進んでいた越境カルチャーの土台に支えられて、サウンドアートの先駆者としての鈴木作品が、ダルムシュタットやドナウエッシンゲンなどの現代音楽祭にも招聘された。

1997年、フランスにおけるジャパン・イヤーでは、ストラスブール市、ライン川を挟んだ対岸ドイツのケール市、そして日本総領事館の共催で、鈴木によるサウンド・インスタレーション《点音(おとだて) vol.2》が実現された。独仏の国境地帯でライン川両岸に設置された音は、ヨーロッパ橋を挟んで両岸にひとつずつ置かれた300個の音具である丸太を掛矢(かけや)でたたくことによって発生する。集音効果

を上げるために両岸に設置されたボードの前で、聴者は数歩ずつ歩いて最も美しい音が聞こえる場所を探す。

屋外でのサウンド・インスタレーションは、90年代の、環境意識の高い社会において、とりわけ都市景観の分野との結びつきを強めた。上記インスタレーションを使った鈴木自身によるパフォーマンスも、当該地域での都市景観会議の最終日を飾る催しだった。庭園の役割、都市景観における美、生産性と非生産性のバランスと自然意識、アンチ・モダニズムと自己の身体意識、など、サウンド・インスタレーションは、音の環境芸術として、また、耳を聴覚以外の感覚や知性へと向ける手法によって、音楽の越境を試みている。

藤枝守は、アメリカ西海岸実験音楽の影響下から作曲活動をスタートしているが、90年代の日本において、世界万物の響きと共振する耳と身体へと、ますます探求を深めていく。「ディープ・リスニング」という、当時のサウンドカルチャーのなかの、特定傾向を指して使われた形容的名称は、音律を聴く、植物を聴く、エコロジカルに自然を聴く、など様々な対象への藤枝の心的没入に正しく当てはまるものである。藤枝は、インターリンク・フェスティヴァルの音楽監督に加え、桐生のいくつかの蔵を「記憶の場」のひとつとして選定したサウンド・アート国際フェスティバル《サウンドカルチャー・ジャパン'93》など国際的催事のプロデュースを行い、アメリカ西海岸、オーストラリア、ニュージーランド、日本を結ぶ環太平洋を、サウンド系のインスタレーションとパフォーマンスでつなぐ活動を精力的に行った。

藤枝の《植物文様》シリーズは、第1集の、インターリンク・フェスティバル委嘱作品（1995）から始まり、箏、ハーブシコード、ピアノ、コンピュータ等によって2000年までに第12集まで創られている。このシリーズのきっかけは、銅金裕司が考案した、植物の電位差をコ

ンピュータ解析によって図像や音響に可視化・可聴化する「プラントロン」という装置だという⁽³⁾。藤枝は「プラントロン」によって読み取られた電位差をMAXによって作曲論理へと変換した。さらに、藤枝は、ルー・ハリソンの教義に従って、異なる音律を重ね合わせることによって生じる微妙なピッチのうなりによって、メロディーに微動するエネルギーを与えた。響きによってメロディーを認知するプロセスに重点を置く藤枝の音楽は、時代のトレンドとしての環境コンシャスなカルチャーとみごとに符合することとなった。

藤枝はまた、《植物文様》と平行して、種々の音律を追求する不特定楽器による演奏集団〈モノフォニー・コンソート〉としてのパフォーマンスも繰り返す。さらに、ダンスの山田せつ子とコンピュータ演奏で共演し、伊藤公象、椎原保ら異分野のアーティストたちとのコラボレーションによってインスタレーションにも参加する。「サウンドアート'93」では、美音子グリマーの音響彫刻《縄文メモリー》をとりかこんで、ダンスの山田せつ子、ヴォイスの桜井真樹子、笙の石川高、そしてコンピュータの藤枝が4時間にわたるパフォーマンスを繰り広げた。そこでは、異なるジャンルのアーティストがひとつの音響彫刻へと切り込んでいく、その複眼的時間進行の中で、それぞれのジャンルの慣習や経験の枠組みを取り払った中立的な場でお互いを探り合う姿が現れた。

1-2-2. 音文化に関する学際的協力態勢

創作界のサウンドカルチャー指向は、同じ時期の学問や行政での同様の傾向と相互補完的な関係にあった。

サウンドスケープ研究やサウンドスケープ・デザインは、国や地方公共団体が環境への配慮を強く意識した時勢とあいまって、分野横断的に音風景の研究者や実践家が関わっていく分野として大きく注目さ

れていたのである。とりわけ関西地区では、サウンドスケープの概念が独特な広がりをもって浸透していった。その状況を象徴するかのよう、《日本サウンドスケープ協会》の設立総会と記念シンポジウムは、京都造形芸術大学で催された（1993年6月）。当初の会員約200人は、音楽関係者、環境行政担当者、土木学会の専門家などで構成されていた。環境庁が「生活騒音対策モデル都市推進事業」を押し進めたのを受けての発会でもあり、日本の都市環境に鑑みて浸透したサウンドスケープ概念ではあるが、先進地である京都では、アートと社会の関わりという視点から独特なアプローチがなされたのである。

《京都国際現代音楽フォーラム》では、会議の一環で開催されたビル・フォンタナのパフォーマンスに関して、「音と自然」というタイトルのシンポジウムが開催された（1990.6.2）。ここでは、自然をテーマとするフォンタナの作品が、都会において、都市の音環境に照らして受容されていることが強調された。芸術やアートの表現という枠づけに安易に組せず、社会の中でサウンドを考えようとする姿勢は、サウンドアートが、必然的に、音の物理面ばかりでなく社会的意味づけをも含むサウンドスケープへの意識と結びつかざるを得ないことをあらためて確信させる。上記シンポジウムの翌月には、大阪で《第四回国際音楽学会シンポジウム》（SIMS）が開催され、「西洋／非西洋」という二項対立の枠をとりはらって、「音楽における伝統と未来」をテーマにして、アジアや諸民俗に対するグローバルな視野での議論が戦わされた。民俗の伝統を議論するいくつかの発表では「自然」がキーワードになったのであり、その後数年間、音楽学会関西支部でも、音楽と自然に関わるシンポジウム等が積極的に開催された。

《日本サウンドスケープ協会》は、土木学会関西支部のサウンドスケープ研究会が母体になっており、そこには教員、音楽関係者（作曲

家、サウンドデザイナー)、美術家や社会環境をコンセプト化するアーティスト、環境行政の関係者、建築家など様々な分野のメンバーが所属した。「音楽」や「音」ではなく「サウンド」と言い換える時流のなかに、学際性、ひいては「開かれた音楽」への指向が盛り込まれていたものであり、音楽における環境芸術は、可変性の高い視覚的提示形態、聴衆の居場所に関する無規定性、特定の傾向に偏らない響き、などを特徴としていた。

1-2-3. サウンドアートと空間デザイン

サウンドアートは、実際には多様な形を採るが、基本的に、時間形成よりも空間形成をしていくことに重きを置いている。すなわち音を発するオブジェそのものが作品の根幹であるサウンド・スカルプチュア（音響彫刻）や、受容者がオブジェに触れたり設営された空間で動いたりすることを作品の要件としたり特定の屋外空間や建築空間を音によってアクティヴェイトしたりするサウンド・インスタレーションや空間デザイン、映画やCGなどの視覚芸術における音響または生活空間での音環境のデザインなどである。受容者に対して、特別な空間を提示し、受容者は、その空間を自らの意識や動きで体験することによってそれぞれに時間を作り上げていく。たとえば、美音子グリマーの音響彫刻に、氷解による雫と小石の落下がピアノ線や金属の棒または水の上に作り出す美しい音を聴かせるものがある。ここでの彫刻は、視覚的にも美しいオブジェが何らかの自然的・人工的サウンドを響かせるという、その現場の時空間を受容者が見て聴くことによって、初めて作品として体験されるのである。

日本で80年代からサウンド・インスタレーションの研究と創作を行っていたクリストフ・シャルルは、ビデオ・インスタレーションとパラレルに考えられるところの、時間を持つ要素（ビデオや音（楽））

によって形成される空間を、楽典を否定する作曲行為と、集約点を持たないところの散逸構造の方法によって創り出そうとした。シャルルは空間的創作について、「空間というものは物理的でもあり、社会的でもある。(中略) 物理的次元だけを注目することは可能ではあるが、相応しくないとと思われる。(中略) 作品は環境との(弱い)関係で破壊されることが十分あり得るのである。基本的要素(音、空間、メディア・テクノロジーと観客)の特別な関係に従って、それぞれの要素の「妨害なき相互浸透」は可能となる」⁽⁴⁾と言っているが、インスタレーションは「相互浸透」をするための「環境整備」である。その意味で、枠組みを措定して受容者自らが新しい聴体験ができるように準備を整えたジョン・ケージの創作にも近い。

水嶋一江は、桐朋学園大学とカリフォルニア大学サン・ディエゴ校修士課程での勉学を終えたあと、スタジオ・イヴを結成して、自らの考案オブジェである《ストリングラフィー》と名付けられた、糸電話の糸を空間内にはり巡らせたインスタレーションを使ってパフォーマンスを展開している。水嶋の作品は、《帝国ホテルの孤独》(1993)や《大手町の幾何学》(1994)など、パフォーマンスごとにタイトルを持っており、90年代半ばには、伊藤キムや一噌幸弘といった異分野のアーティストとのコラボレーションも展開したが、1996年以降は「ストリングラフィー・アンサンブル」としての活動を広げている。アンサンブルの活動は、観客とパフォーマーが共有する特定空間で、糸をはり巡らせるところからワークショップを開始し、その演奏についての考察、演奏実施、作品としての仕上げなど、一連の創作プロセスを皆の議論に基づいて進めていくものである。《ストリングラフィー》はISCM「世界音楽の日々'96」においてインスタレーション部門に入選し、2005年には、愛知県での万国博覧会会場で子供たちのためのパ

パフォーマンスを行った。

1-3. フルクサス再考—サブカルチャーからオルタナティブ・カルチャーへ

1960年代に、ディック・ヒギンズやオノ・ヨーコ、刀根康尚、小杉武久らが参加したフルクサスは、「流れ漂う」ような精神の発動としてアート界に衝撃を与えたが、90年代前半、ヴェネチア、ケルン、ニューヨークなどで相次いで、その回顧展ないし再考のムーヴメントが起こった。1993年3月に刀根の企画でニューヨーク、ブルックリンのウィロー・プレイス・オーデトリウムにて開催された「モスクワの東」では、武満徹、オノ・ヨーコ、一柳慧、白南準、そして刀根の新作・旧作合わせて7曲が演奏されたが、こうした事例からも、日本の60年代前衛の少なからぬ部分を、フルクサスの国際的波及のひとつとして考えることができよう。東京での回顧展等はあまり大規模に行われなかったが、京都では平安遷都1200年関連の企画として、1993年秋に塩見を中心に京都の若手演奏家を集めて京都ドイツ文化センターを中心にコンサートが行われた。

これより前、塩見は、ジーベック・ホールにて、《メディア・オペラ》(1992)、《バランス・ポエム》(1992)、《フルクサス・バランス》(1993)、《フルクサス・メディア・オペラ》(1993)を行っていたが、この時期すでに、京都には、コンテンポラリーなヴィジュアル・アーツやパフォーマンスと音楽とが、非常に開かれたラフな感じで同居する土台があった。塩見によって企画・構成・監督されたフルクサス・コンサートは、前半にコンロン・ナンカロウやデイン・ルディヤーらのピアノ作品を並べ、後半がフルクサス作品、という構成であり、アメリカ現代音楽に関する啓蒙的な意味をこめた催しだった。ピアノ演

奏に大井浩明を抜てきするあたりに、単なる懷古趣味の催しに終らせない意気込みがあった。フルクサスの作品として取り上げられたのは、ジョージ・マチューナスやエメット・ウィリアムス、フィリップ・コーナー、エリック・アンデルセンらの60年代作品と塩見の新作《グランド・ピアノのためのフォーリング・イベント》だった。

塩見のこの作品は、フルクサスのキー概念としての「落とすこと（フォーリング）」をテーマにしている。ピアノの前に置かれた椅子に凜として腰かけた塩見が、籠の中のビー玉を、激しく、しかも凜然と「落とす」。大井がゆっくりと演奏する、ベートーヴェンの《月光》。評論家末延芳晴は、その場にいる誰もが知っているベートーヴェンを「引用、パロディ、コラージュとして取り入れ、消化することによって、(かつてのサブカルチャーが) オールタナティブ・カルチャーとして90年代に再生、生き延びることを得た」と言っている(『音楽芸術』1993-12)。「オールタナティブ」という用語は、もちろん美術分野からの援用ではあるが、ケージや60年代の前衛運動が90年代になって20～30歳代の若者に熱狂的に迎えられた現象は、「主流」とは異なる、代替物としての「何ものか」への希求が音楽の分野においても強く根を張っていることを意味するだろう。ここには、伝統の本流に沿ってシリアスに受けとめて未来へと進むのもよいが、あえてそうせずに、もうひとつの別の道を進むことをめざし、シリアスではない表現をまじめに追求することを選ぶ世代の群像が見えている。

1-4. 京都国際現代音楽フォーラム／神戸国際現代音楽祭／阪神大震災後のジーベック再生

関西地域で高まった音楽の越境と音文化への学際的関心は、先に述べた《サウンドスケープ学会》や平安遷都記念の行事等、いくつかの

求心力ある企画によって、若い世代への影響を確実に拡大していった。社会との関わりを積極的に持とうとする活動の中に作曲行為を位置づけた野村誠や、独創的なレパートリーを獲得したピアニスト大井浩明らも、こうしたオープンな雰囲気の中で自らの道を見つけた世代である。強いインパクトを持ったいくつかの関西の催しのうち、さらにここでは、《京都国際現代音楽フォーラム》と《神戸国際現代音楽祭》について触れよう。

《京都国際現代音楽フォーラム》は、音楽学者中川真を代表者とし、「実験的音楽をできる限り取り上げ、その実験性が広く普遍性を持ち得るような状況を作りあげていくことを目的」として1988年に開始された（初代実行委員長 河野健二）。第1回で「サウンドスケープ京都・音は環境へ、精神へ」と題して細川俊夫の音楽とともに音のパフォーマンスに光をあてたのを皮切りに、中心ディレクターとしての中川のコンセプトを明確に反映して、音響彫刻、サウンド・インスタレーション、ホセ・マセダによる野外公演、音の演劇としてのカーゲルのコンサートとフィルム、ニコラ・フリーズのボディパーカッションなど、一貫して、環境や社会と音楽との関わりを追求した。

藤島寛、藤島啓子、中川真、梅原賢一郎、川崎義博による企画で行われた第4回フォーラム（主催：京都府、京都新聞社、京都国際現代音楽フォーラム、1992.11～12月）は、「リミックス／新しいものと古いものの共生」をスローガンに、京都府京都文化博物館別館、府民ホール・アルティ、神戸ジーベックホール、クラブ・メトロという、文字どおり新旧織りまぜた会場分布で、映像とパフォーマンスによる《ハウスウォッチ》（音楽はスティーブ・マートランド）と三輪真弘の個展やワークショップ、クラブイベントを開催した。《ハウスウォッチ》は、ペーパーハウス・インスタレーションと映像をミックスした展示

型アートに音楽演奏も加え、観客が演奏を聴くもハウスを出入りして歩き回るも自由な立場に置かれる作品である。このオーディエンス・ウォークを基盤にする「映像オペラ」と並んで紹介された三輪のコンサートやクラブ・イベントは、コンサート形式に依存しながら音楽の新しい表現を追求する「現代音楽」への強烈なアンチテーゼでもあった。コンピュータやデジタル表現技術がますます音楽の実践・受容や社会全般に浸透してくるにつれて、音楽の提示形態や音楽そのものの概念に関しての芸術的返答を出すことも、作曲家たちの課題となったが、《京都国際現代音楽フォーラム》に代表される関西でのサウンドアート活動は、その課題にみごとに答えるものとして京都から神戸、滋賀などにも熱心な信奉者を増やした。

実際、90年代の京都、神戸では、上述の鈴木昭男、藤本由起夫、小杉武久、ヤマタカ EY、和泉希洋志らサウンドアーティストが、エスニックな楽器を使ってライブ演奏を行う音楽家たちとともに、自由な雰囲気の中で創造をふくらませ、多様なジャンルや文化の楽器を組み合わせた即興パフォーマンスも数多く行った。鈴木昭男、ビル・フォンタナ、ロルフ・ユリウス、小杉武久、クリスティナ・クービッシュらによる京都でのサウンド・インスタレーションや上演は、「一時的であるがための直裁で大胆な表現」⁽⁵⁾を持つが、それは、コンサートホールで枠づけられ凝縮された音楽空間とは異なり、京都の現代という特定の時空間に限定されサイトスペイフィックなものとして、都市の生活にとけ込んでいく音楽空間だった。1991年5月5日に中川真が実現させた、ホセ・マセダの代表作《ウドウロツ・ウドウロツ》の京都での上演は、多くの街の人々が、年齢や経験や人生に関わりなく「参加する」音楽、を体験する機会となった。参加型でアジア的音楽世界の広がり、異文化の出会いや脱西欧文化の受け入れをますます容易にし

た。三輪真弘の音楽やコンセプトが、こうした「開かれた」音楽志向の地域で受け入れられ育てられたことは、創作は必ずや受け手とのコミュニケーションのうちに成立する、ということを裏付けよう。

《神戸国際現代音楽祭》は、神戸ジーベックホールを拠点に開催された。1993年には早稲田大学で行われた国際コンピュータ音楽会議 ICMC と連動した形で、フランスの音楽音響研究所 IRCAM やクセナキスのシステムとして有名な UPIC の紹介 (J.C. Risset、Xavier Chabot、UPIC のデモンストレーションなど)が行われた。音楽祭実行委員代表の中嶋鴻毅が作曲家の上原和夫との協力のもと、ヨーロッパの最新音楽情報技術を紹介したわけだが、神戸における、こうした海外最前線の紹介というパターンは1998年のミュージック・コンクレート50周年まで継続され、若い世代への恰好の情報提供と議論の場となった。ジーベックは、実験的コンピュータ音楽、民族音楽、サウンドアートなどのまとまった催事を継続的に実現したが、その根本を支えたのは当ホールのプロデュースを手掛ける下田展氏の幅広いアーティスト交流だった。

しかし、発展の道は順風ばかりではない。1995年1月17日午前5時46分の阪神大震災で、ジーベックホールへの交通手段であるポートライナーが大打撃を受け、ジーベックのビルが液状化現象で40センチ以上地盤沈下、ガスや水道などのインフラの破壊、スプリンクラーからの水がホールへ降り注ぐ。

「三宮の中心部から1時間も歩かないとたどりつけないようなところでコンサートを開催するのは現実的に考えられませんでした。こんな時に、ジーベックとして何が出来るのでしょうか？」

ジーベックのニュースレターとして発行された「Sound Arts vol.2」の表紙に載せられ、「サウンドアーツの復活」と題された数行の文章は、コンピュータ通信としてのBBSを除けば、このパンフレットが、ジーベックにとって唯一の発信手段になってしまったことを伝える。しかし、この、かけがえのない、細々と続けられたパンフレットは、国際的に大きな反響を呼び、そこに寄せられたメッセージや論考とともに時代をアクチュアルに伝えている。ちなみにBBSは、岐阜県立国際情報科学アカデミー（IAMAS）の支援によって運営され、ジーベックの発信を支えた。

「Sound Arts」で展開された作曲家やパフォーマーたちの記事には、下記のようなものが含まれている。

田中宗隆「吉村弘の耳」、桜井真樹子による声明論、赤松正行「ネットワークと仮想空間から聞こえる音」およびインスタレーション〈soundtronics field〉に関するインタビュー、三輪真弘へのネットワークをテーマとするインタビュー、佐近田展康「音楽以前の音楽テクノロジー論序説」、藤枝守「モノフォニー・コンソートが誕生するまで」「音律を考える」、水野みか子「オリジナル楽器のデザインと演奏」（ミッシェル・ヴァイスヴィッツとのコラボレーション報告）、ピエール・バステイエンやボッシュ+シモンズのサウンド・インスタレーションと名古屋でのメディア芸術国際ビエンナーレ〈ARTEC〉への出品作品の報告（中川真）、鈴木昭男、ペーター・フォーゲル、エリック・サマク、ジョー・ジョーンズら世界のサウンド・アーティストへのインタビュー、柿沼敏江による「播磨科学公演都市まちびらきサウンドアートフェスティバル」に関する報告、《YukoNexux 6》の創作日誌 他

これらのアーティクルは、90年代後半、日本での現代音楽ジャーナリズムが消滅していく時期にあって、貴重な時代証言となっている。

2 新作オペラとオペラ制作の環境

2-1. オペラ鑑賞の浸透と細分化

愛知芸術文化センター、アクトシティ浜松、新国立劇場、びわ湖ホールといった大型のオペラ劇場が新設され、それに伴うソフト制作や外来オペラ公演が急増したことをはじめ、1990年代を通じてオペラをめぐる状況は大きく変化した。

メトロポリタン、ミラノ・スカラ座、ウィーン国立歌劇場など、世界の勿々たるオペラ劇場の引っ越し公演が次々の実現され、5～7万円程度にまで高騰したチケットも飛ぶように売れた。20世紀末の外来オペラ公演の状況について、評論家の堀内修は、三つに区分される棲み分けを指摘している。新国立劇場での公演は中間的なもので、その上には「一種のブランドもので、祭典的性格を持った、また高価でもある、スカラ座のような公演」があり、その下には、「地方都市の会場で積極的に上演する、東欧などからの、もうひとつの「外来」オペラがある」という分類である（堀内修『日本のオペラ年鑑2000』）。こうした階層化はともかく、観客の側も全国各地、それぞれの好みに合わせて観劇に向かう人が増加し、劇場でオペラを視聴するというライフスタイルは広く浸透した。

一方、大型劇場を完成させた後に、地域活性化やまちづくりをスローガンにした国や各地方公共団体の文化行政は、新設劇場を地域や国家の文化土壤に根づかせ、より親しみやすく生産的な劇場を定着させるために、新上演プロダクションや新作委嘱といったソフト制作に

乗り出した。とりわけ、愛知県文化振興事業団、神奈川芸術文化財団、静岡県舞台芸術センター、財団法人びわ湖ホール、仙台市市民文化事業団などが目立った制作活動を展開し、これら財団での制作ノウハウやプロセスは、現代日本におけるオペラ・プロデュース及びマネジメントの代表的モデルとなって後続に受け継がれた。

各地の二期会、藤原歌劇団、財団法人日本オペラ振興会、日本オペラ協会など、声楽家を主体とする既存のオペラ実演団体が、質的量的にますます公演を充実させたことは言うまでもない。たとえば1999年の上演舞台数は、一番多かった「こんにゃく座」が50、2番目の「東京室内歌劇場」が14、「東京二期会」が13、「藤原歌劇団」が17であり、年間に2作品以上を上演する団体は16団体、この年に初演された日本のオペラは24作品⁽⁶⁾に登った。

新作委嘱初演に関しては、多くの場合、初演されるのみで、再演の機会にはなかなか恵まれなかったが、「まちおこし」や「地域に根ざした制作」をうたい文句としてかかげる創作ものは、たとえ一回かぎりにせよ、台本、作曲から稽古場の確保、大所帯のスケジュール調整、優秀なコレベチトゥア探し、舞台装置や衣装の手配、そして舞台稽古やオケ合わせ、さらには広報、メディアを通じての記録報道の手配など、一連の制作作業を遂行することによって、地域の人的ネットワークを確立し、次のアート活動へと結び付けていくこととなった。作品そのものよりも、こうした活動展開に対する肯定的評価も浸透したのである。たとえば三重県では、1993年に青木英子脚本、ロシアのフセイノフ作曲の《光太夫》が、地元をあげて制作・初演されたが、そこでの制作ネットワークは三重の文化力となり、県民文化祭にオペラ部門を盛り込むなど、県の文化行政が継続的に新作オペラに力を入れることになる。その流れもあって、三重県在住の錦かよ子は、三重オペ

ラ協会との協力で連続的に新作を発表し、《太陽の黄金の林檎》(1998、原作・台本：武村知子)などの優れた作品が生まれた。

このように、「公共性あるアート活動」や「市民参加の行政プログラム」を標榜する社会において、オペラ創作は格好のケース・スタディになっている。これは、「芸術文化基本法」による行政的支援や大学でのアートマネジメントの正規教育化など、21世紀になってから音楽界にも多大な影響を及ぼした事象へと直接つながる動向と考えられる。

さらに、NHKのBSをはじめとするテレビでのオペラ上演やマスメディアでのオペラの扱いは、確実にオペラファンの層を厚くした。ザルツブルグ音楽祭やメトロポリタン歌劇場といった超一級の音楽祭やオペラ団体の公演を放映したり、軽い教養ふうの番組に、クラシック通ではない案内役やタレントを組み合わせたりするテレビ番組も、この面では功を奏した。

また、オペラ演出では装置といった音楽家以外の立場から海外で活躍する日本人も幾人が登場した。たとえば1990年には、リヨン・オペラで、磯崎新の装置、山本耀司衣装、吉田喜重の演出で《蝶々夫人》が上演され、のちには、勅使河原宏が《トゥーランドット》の演出を担当した。

2-2. オペラというジャンルへの挑戦

前節で述べたような社会情勢と芸術環境の変化を背景に、オペラ創作の機会は増加し、作曲家たちは、台本上の様々な問題や新・旧オペラ様式の表現可能性を自らの美的意図との間で葛藤させ、模索し、様々なタイプの作品を生んだ。

サントリー音楽財団が委嘱して後13年をかけて完成された松村禎三

の《沈黙》(1993)は、遠藤周作の同名小説に基づき、いわゆる「転びバテレン」を主題として重い内容を持つ。当初は台本作家の書きおろしで松村が構想を練ったが、キリスト教の問題と音楽の問題の両面から、松村は悩み続けてテキストに手を入れ、ついに自らが台本を作成することとなった。結果的に、キリスト教禁制下の日本に潜入した主人公ロドリゴが神に問いかけるが神は沈黙を貫いているという物語に関して、いわば、日本とキリスト教の問題を、非キリスト者の立場から模索する台本が創られた。日生劇場開場30周年記念として初演された際には、松村の音楽が高く評価され、演出上での暗闇の多用などが議論を呼んだが、のち、一部改訂で日生劇場で再演、さらに改訂して新国立劇場や大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス、と再演が続いた。

《沈黙》の発表と同じ年、オペラの分野でも多作である三木稔は、《ワカヒメ》と《静と義経》を発表し、《春琴抄》も再演された。三木のオペラは、日本伝来の民話や歴史に題材をとり、ドラマも音楽も日本のエスニシティをうまく生かしたわかりやすい構成によって海外でも人気を博した。岡山シンフォニーホールの開館記念として委嘱初演された《ワカヒメ》は、日本の創作オペラの中で確実に定着する完成度を誇り、「各楽器の多彩な扱いと音色の変化が抜群」であり「日本語の旋律処理が巧みで、聞き取り易く情感の表現も着実」(増井敬二、『音楽芸術』1993年9月号)と高く評価された。三木は1995年には、芸団協創立30周年記念として組オペラ《隅田川》《くさびら》も発表している。名古屋市文化振興事業団は、音楽、舞踊、演劇という三分野をめぐす者が1週間程度にわたって総合舞台公演を実現するべく、毎年オーディションに基づく公演を制作しているが、この方向で1996年には、三木の《照手と小栗》が初演された。この作品は、劇作上の進行

と音楽のポイントが上手く整理された歌芝居として高く評価された。

80年代に《祝い歌が流れる夜に》(1984)、《すて姫》(1986)、《脳死をこえて》(1988)など、自作の台本で社会的問題へのオペラのアプローチを示した原嘉壽子は、1990年代には若干の作風変化を見せた。原にとって高知と東京(日本オペラ協会)の共同制作で生まれた《よさこい節》(1990)は、尼崎の《岩長姫》(1990)、栃木の《那須興一》(1992)、大分の《ペドロ岐部〜転び申さず候》(1993)、水戸芸術館開館5周年記念のための《さんせう太夫》(1996)、浜松の《額田女王》(1996)、大分での《瀧廉太郎》などと続く、地方制作オペラの先駆けとなったのであり、原の作風の変化が、制作元の地域性と無縁でないことを裏づける。新国立劇場のためには《罪と罰》(1999)を作曲した。物語の構成を音楽での感情の起伏や時間配分と柔軟に対応させ、ヴェネチアで原が身に付けた、歌うことへの本能的感性を自在に発揮する作品群が、90年代には続々と発表され、また、歌い手たちに愛されて再演を重ねている。

三枝成章は、《千の記憶の物語》(1991,93)ですでにポピュラー路線でのオペラを打ち出していたが、構想に10年をかけた《忠臣蔵》(1997)で、さらにその方向性をはっきりさせる。オペラ通の経済界人に圧倒的な人脈を持つ三枝は、自らもバイロイト詣でや大規模公演を好み、現代のオペラがどのようなスタイルを持つべきかを考えた結果、《忠臣蔵》を世に出したのである。意図的にグランドオペラの構成とアリアの配置を行い、わかりやすさとエンターテインメント性によって高い人気を獲得した。《忠臣蔵》初演の年は新国立劇場柿落としとしての團伊玖磨の《建・TAKERU》初演の年でもあり、この年は、日本のスタイルの話題のグランドオペラが連続して登場したことになる。

細川俊夫にとっての初めてのオペラ《リアの物語》(1998)は、劇

作家の鈴木忠志がシェイクスピアの原作に基づいて書き、舞台化した演劇の台詞を、再度欧語に戻して細川が作曲したものである。制作はミュンヘン・ビエンナーレと鈴木が芸術総監督を勤める財団法人静岡県舞台芸術センターの共同による。1998年には、静岡で試験上演のあとミュンヘンで初演（1998.4.19/20/21）、さらに翌年には静岡の第2回シアター・オリンピックスと東京文化会館リニューアル記念公演「舞台芸術創造フェスティバル'99」でも上演された。鈴木演劇独特の身体所作を応用しながら、演出助手に高田みどりを起用し、能舞台のような視覚空間と10人編成で静謐な世界を繰り広げた。

三善晃の《遠い帆》（1999）は、仙台開府四百年記念事業として、佐藤信演出、外山雄三指揮によって初演された。委嘱から8年をかけて成功に導かれた大プロジェクトでもあった。高橋睦郎による原作・台本は、仙台的庶民的英雄のひとりである慶長遣欧使節支倉常長を主役とし、キャストに決して多くを語らせず、奥行きあるドラマを実現した。児童合唱や市民合唱団を擁しての大規模な舞台は、オラトリオに近い形式ではあるものの、高度な芸術性を高く評価され、再演も重ねられている。厚く重い管弦楽の響きは、十字架のごとく設えられた舞台の前後左右に、音色群別に楽器奏者が配置されたことにより、合唱やソリストとの融合的音響空間を打ち立てる。旋律を歌わせる声楽曲作家としての三善の美しさも現れている。

黛敏郎の二作目のドイツ語オペラである《古事記——神々の日々》（1996）は、オーストリアのリンツ州立歌劇場において初演された。プロローグとエピローグを持つ四部構成で、『古事記』のなかから、「国生み」「天の岩戸」「八岐大蛇」「天孫降臨」の四話が採られている。中世ドイツ語の権威とも言われる中島悠爾の協力を得て、黛の構想に基づく擬古ドイツ語の台本が作成され、その後リンツ州立劇場の台本作

家ゲルフルート・フッセネッガーにより若干の手直しがなされた。4度音程を音楽の核とし、クラスターやグリッサンドや無調ポリフォニーなどの手法で神話世界が描かれた。《古事記》は完成された黛の作品として最後のものとなった。

東京以外の地域での新作オペラ委嘱は、一層様々な音楽スタイルの作品を生んだが、その中のいくつかは、題材、台本、プロデュースの仕組み、合唱を含む出演者の構成等、様々な理由で再演を重ねたり、ジャーナリズムで大きく取り上げられたりして、レパートリーとして定着してきている。

池辺晋一郎は、ニュー・オペラ・プロダクションによって初演された《耳なし芳一》(1993)、長野で初演された《おしち》(1995)などを発表し、再演されるオペラ作品も多い。《おしち》は、駒ヶ根音楽文化協会創立20周年記念として委嘱されたものである。

松下功の《狂言オペラ》(1995)は、字義のとおり狂言に題材をとったオペラだが、松下においては、あくまでも狂言師の所作を生かしたまま、室内楽との共演が繰り広げられる。《子子(ほうふり)》は地謡・囃子と室内楽のシンプルな共演であり、《夏の夜の夢》は、シェークスピアのドラマを狂言師の奥深い所作と控えめな室内楽によって描いていく。松下のこの二作は、最初、新星日響の「奏楽堂トーク&コンサート〈アジアの伝統・アジアの現代〉」の中で上演されたが、アジアへの視点とアジア諸国との共同制作の時代趨勢はオペラ制作にも浸透したことを示している。東京室内歌劇場の日韓合作オペラであるスーキ・カンの《超越》(1995)も、同じ時期に生まれたものである。なお、松下は、長野県では、冬季オリンピックに関係する文化・芸術祭参加作品として、まえだ順台本で《信濃の国 善光寺物語》を発表し、これは東京でも再演された。

以上述べた池辺、松下に続いて長野県で重要なオペラを生み出したのは中村透である。中村は、沖縄で上演された《キジムナー時を翔ける》(1992)によって、地域の伝説を生かした大胆な表現で高く評価され、のち、四国二期会のために、「第12回国民文化祭・かがわ'97」で《龍神の玉〜志度乃浦伝説》(1997)を発表した。つづいて長野県の岡谷市カノラホールで、熟達したオペラ手法の冴える《御柱》(1998)を発表した。

一柳慧は80年代の尾高賞作品《ベルリン連詩》以来、オペラをはじめとする声のための大規模作品へと急速に創作を傾けた。《火の遺言》(1995)は、ソプラノの豊田喜代美が一柳と詩人の大岡信に働きかけて誕生させたモノオペラで、「戦後50年、平和への熱い思いをこめて」という副題が付されている。《火の遺言》は東京をはじめ全国五都市で上演されたが、同じ年に一柳は、ミヒャエル・エンデの話題作に基づく《モモ》も発表している。器楽において独特な音程跳躍と鋭角的な旋律形成で才を光らせた一柳は、《モモ》でも容赦なく上下する声を駆使して、幻想的かつ超現代的なエンデの世界を描いた。《モモ》は、後には、青山真理子の振り付けによるダンス付きで上演された。一柳のこうしたオペラ作品は、オペラの専門家たちには「声の生理への配慮不足」(佐川吉男、「日本のオペラ年鑑1995」)などの評を受け、たとえば同じ年に日本オペラ協会によって初演された、説教節に基づく小山清茂の《山椒太夫》(1995)のような、親しみやすい旋律線を持つ作品の方が一般には高く評価された。オペラ創作においては、作風の新規性よりも、総合舞台として舞台化されていくプロセスを含めて多岐的な視点が必要であることを示している。一柳は、さらに、宇宙飛行士の精神疾患とホームレス等の現代的话题を折り込んだ大作《光》(2003、原作：日野啓三、台本：高橋康也)において現代におけるオ

ペラの題材・形式・テクスチュアの有様に対して新機軸を打ち出した。

実際、新作オペラの創作に関しては、作曲家個人の創作意欲もさることながら、声楽家を中心とするオペラ上演団体の企画の方向性や、劇場運営のための自主制作として重視される一般性や社会機能性、ひいては、台本作成・作曲から上演にいたるまでのプロセスを支える巨額費用の予算立てと運用など、様々な環境要素が影響せざるをえない。新作オペラの上演数と作品の完成度からみて、90年代半ばは、まさにそうした芸術環境が華やかに実を結んだ時期でもあった。

たとえば1995年に初演された邦人作曲家による新作オペラは、上記の一柳の二作品や松下の狂言オペラ、三木の《照手と小栗》や組オペラなどのほか、松平頼則の連作歌曲の中から8曲を選んで、渡辺守章が再構成・演出したモノオペラ《源氏物語》(武生市文化センター)、吉松隆のモノオペラ《ナムウ氏の黙示録》(北とびあ・つつじホール)、富永みさを《赤絵まんだら》(佐賀文化会館)、近藤圭《出雲の阿国～芸能者の生涯》(ザ・カレッジ・オペラハウス)、寺嶋陸也《ガリレイの生涯》(草月ホール)、萩京子《金色夜叉》(東京芸術劇場中ホール)、原嘉壽子《乙和の椿》(福島県文化センター)、中西覚《ゆく河の》(吹田メイシアター)、長年に渡って展開した地域文化振興のオペラ活動の集大成としての仙道作三《五重塔》(日暮里サニーホール)などがある。また、この年の再演としては、芥川の《ヒロシマのオルフェ》のほかに、山田耕筰没後30年を記念しての《黒船》の9年ぶり再演、そしてナゴヤ山田耕筰研究会と東京の山田耕筰研究所の共催による、山田耕筰最初のオペラ作品である《堕ちたる天女》の66年ぶり再演が重要である。1996、97年にまで時期を広げれば、石井歓《お小夜》(1996)(富山市芸術文化ホール)、池辺晋一郎《じゅごんの子守唄》(1996)(ひろしまオペラ・ルネサンス)、川島博《琵琶白菊物語》(1997)

(名古屋オペラ協会)、新垣壬敏《二十六人の殉教》(1997)(長崎県オペラ協会)、萩京子《ガリバー》(1997)、松本日之春《幸福の王子》(20世紀の吟遊詩人、津田ホール)、藤家溪子《赤い風》(グリーンコンサート vol.7、22世紀クラブ)、藤掛廣幸《西湖伝説・金色の鳳——太陽をさがして》(岐阜市民会館開館30周年記念・市民の劇場、岐阜市民会館)などが初演されている。

このように作品と制作元や作曲の機会を並べてみると、地域に密着した題材やプロデュース・プロセスで生まれた創作オペラ作品の委嘱初演は、この時期においては、一般に東京よりも地方の方が活発であったことがわかる。こうした場合、台本作家や作曲家の選択も、それぞれの地方独自の美的価値観と人的つながり等の社会性を反映したものとなっているが、それら全てが必ずしも「ご当地オペラ」的なローカルティシカを持っていないわけではなく、創作の動機要因として該当地域の伝説や地域性があったというだけであり、作品そのものはグローバルな価値を誇るものとして成長していく例も少なくない。

2-3. 専用劇場の新設とそれぞれのオペラ制作

前述のように、新設のオペラ劇場は、開館後のソフト制作や劇場の公共化、鑑賞組織の基盤整備、制作・実演両面での若手の育成などにおいて活発に動いた。

国内初のオペラ専用ホールとして1992年11月に開館した愛知芸術文化センターは、三面舞台とコンピュータ制御システムを備え、自主制作オペラを中心事業に据えて出発した。柿落しとして、ヴォルフガング・サヴァリッシュ指揮、市川猿之助演出、バイエルン国立歌劇場でR. シュトラウスの《影のない女》が華々しく上演され、国家的に大きな話題となった。開館の翌年、1993年5月のメトロポリタン・オペラ

の引っ越し公演には、国内随一のオペラ専用劇場で本格グランド・オペラを見ようと、遠方から名古屋に駆け付けた観客も多かった。

愛知芸術文化センターの一連の開館事業で「あいちの芸術家たち」シリーズとして登場したのが、外山雄三指揮、栗山昌良演出での名古屋二期会による《ピーター・グライムズ》(タイトル・ロール：林誠、エレン：山本みよ子)だった。ここでの制作形態はその後しばらく、地方公共団体におけるオペラ制作の一つのひな型になる。すなわち、劇場の運営組織とは別だてで企画制作を行う組織として財団法人愛知県文化振興事業団を立て、オペラ制作に関しても、地元の上演団体に対し会場使用や現場スタッフに関して援助し、地域密着度を強化したのである。無料配付の啓蒙誌《きざし》で、オペラ制作の、いわゆる「裏方」の仕事に関する特集を組んだり、高校生にゲネプロを公開したり、キャスティングを若手中心にしたりして、受容側／演者側双方から地域に根ざし、かつ、質の高いものをめざした。鈴木敬介、栗山昌良、高島勲といった演出家を招いての自主制作や、《日生劇場オペラ教室》公演などもオペラ観客を増やしたと言われている。こうした名古屋でのオペラ機運の高まりは、制作と客席のいきごみが舞台上に逆浸透するような状態を作り出し、1994年、大野和士指揮による《ドン・ジョヴァンニ》の完成度の高い舞台や、ローマ歌劇場を招いて(名古屋でしか公演しなかった)の《椿姫》と《トスカ》など、創作ものや自主制作でなくとも歴史に残る重要な公演を連続させた。しかしながら、県財政の逼迫や、ゴミ問題、愛知万博開催など、行政的に優先させるべき問題が登場するとともに、オペラ自主制作や啓蒙誌のための予算が激減し、90年代末には文化行政の根源的欠点が露呈することになる。

新国立劇場は、政治的・社会的意義を問う数十年にわたる議論と喧

伝される予算画策・人事決定など鳴り物入りで1997年10月10日に開館した。当然の事ながら、当初より演目・キャスト・スタッフの選び方や制作運営方法をめぐって多くの問題を抱えていた。劇場は、東京渋谷区と新宿区にまたがった「東京オペラシティ」の市街区に開かれ、約28500平方メートルの面積を占める。1810席のオペラ劇場、プロセニウム形式で1038席の中劇場、340から468席の小劇場、という三つのホールを持ち、稽古場関係施設等を併設するこの劇場の管理運営は、「設置者である特殊法人日本芸術文化振興会が財団法人新国立劇場運営財団に包括的に委託して」行われる。劇場の当初の問題は、演目や人選をめぐり、いわばオペラの根幹部分と、管理運営に関わるオペラ制作環境の部分との両面にわたっていた。先行して開館された愛知県芸術劇場や浜松アクトシティのノウハウを受け継いだとはいえ、地方都市での劇場運営と一国の首都での国立劇場の運営とでは、やはり問題の量も質も異なっていた。貸し小屋か自主公演専門か、観客や招待客の動員は、オペラ・音楽の専門家や愛好家に向けるのか、あるいは、行政的公正を計るのか、芸術監督制度、あるいは研修所のような教育機関はどうするのか、等、オペラ制作に関する議論がかつてないほどにかまびすしく戦わされた。新国立劇場開館の年は、レヴァイン芸術監督とゼッフィレリによる《カヴァレリア・ルスティカーナ》《道化師》《カルメン》、およびケーニック演出にパヴァロッティの指揮を配した《コシ・ファン・トゥッテ》という豪華なメトロポリタン歌劇場引っ越し公演の年でもあり、これに代表されるような外来オペラ招聘が全国的にひとつの頂点に達した時期でもある。一般のオペラファンも制作に関して興味を持ち、国公立劇場におけるオペラ・プロダクションが全国的に議論され始める時でもあった。

1997年秋～98年初春にかけての新国立劇場の柿落としシリーズに

は、若杉弘指揮、ヴォルフガング・ヴァーグナー演出の《ローエン格林》、團伊玖磨作曲、小田健也台本の《健・TAKERU》初演、五十嵐喜芳公演監督、デニエル・オーレン指揮、ゼフィレルリ演出の《アイダ》、バレエの《眠れる森の美女》《くるみ割り人形》、そして、石井真木作曲、台本・振付石井潤、管弦楽東京交響樂團による《梵鐘の聲》などが並んだ。

新国立劇場の柿落としての《ローエングリーン》は、当初予定されていた《マイスタージンガー》からの演目変更によるもので、演出は当初から予定されていたヴォルフガング・ワーグナーであり、キャストは外国人歌手を中心とする組と日本人による組とのダブル・キャストとなった。

《建・TAKERU》は、ワーグナー的な構成と書法による、日本古代のヤマトタケルを主人公にした長大なオペラで、その作曲スタイルは意図的に旧い。初演は、指揮星出豊、演出西澤敬一、合唱は東京混声合唱団・日本オペラ協会合唱団、管弦楽は東京交響樂團、そして、福島明也、林康子、山口俊彦、小林一男、伊原直子、佐藤しのぶ、田口興輔、永井和子、平野忠彦ら、オペラ界のベテランを集めて行われた。初演評は、台本の不適切さや皇国史観的印象を与える形式などを理由に否定的なものがめだった。

團の1990年代オペラとしては、《建・TAKERU》の他に第1回神奈川芸術フェスティヴァルの一環として初演された《素戔鳴》(94)があるわけだが、これは團の六作目のオペラだった。《素戔鳴》は日本の神話を題材とし、旧来の書法で書かれた4時間にわたるグランドオペラで、若者の成長物語というわかりやすい筋で親しみやすい舞台となった。書法やオペラ構成のアナクロニズムが批判されたが、入念さと熟練度の高さは評価された。90年代の團は創作の最後の頂点にあ

り、1994年9,10月と1995年2月には、三回にわたって「團伊玖磨50年の軌跡」と題された交響曲全曲演奏会が作曲者自身の指揮によって実現され、後期の交響曲に関して、「シヨスタコーヴィチの《革命》にも劣らぬ管打楽器の力強さとマーラーの《復活》に匹敵する全合奏」と評価されている（増井敬二、『音楽芸術』1995年4月号）。この交響曲全曲シリーズの後、團は《建・TAKERU》を作曲したのである。2000年6月から2001年3月にかけて神奈川県芸術文化財団によって「DAN YEAR2000」が開催され、《夕鶴》の舞台上演をはじめ、《ちゃんちき》、演奏会形式での《素戔鳴》《建・TAKERU》の抄演、新作歌曲集《マレーの乙女の歌へる》の初演が行われた。

他のオペラ劇場に遅れて出発した形になるびわ湖ホール（1998.9.5開館）は、1850席の大ホール、800席の中ホール、340席の小ホールの施設で、若杉弘が芸術監督を勤めた。若杉監督によるプロデュースとしては、《ドン・カルロ》全五幕版の日本初演、《群盗》の日本初演、《ジャンヌ・ダルク》の日本初演、とヴェルディが並び、緑川まり、浜田理恵ら若手ソプラノの活躍が目立った。ホール全体としては、日下部吉彦制作、大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウスによる《金閣寺》上演（東京でも再演）、県民芸術劇場として、滋賀オペラ協会の《魔笛》、そして創作音楽グループ「比良想舎」による野々垣恵信作曲のオペラ《いさだになった娘》（1999）や服部誠 & chako 作曲《湖の孤影》（1999）など、積極的な制作と地域密着企画が展開された。

2-4. 多様化するオペラ・プロダクション

これまでに述べたように、1990年代のオペラ制作は、大型オペラ劇場に付随する財団法人等によるもの、地域に根ざした題材を盛り込んだ新作委嘱、地域の声楽家、舞踊家等を中心にオーディションでキャ

ストや合唱出演者等を定めるもの、新作や新プロダクションの再演をホールネットワークや人的つながりで獲得していくもの、など多様化・多角化していた。

そのほかにも、オペラ制作への社会的関心の高まりを背景に、オペラ実演団体のプロデュース、オーケストラによるコンサート形式やホールオペラの実現、舞台上・舞台裏（制作）両面で市民参加に支えられた公演等が行われた。

日本オペラ協会は1998年に40周年を迎え、それまでに委嘱初演の舞台を29演目も実現させてきた功績は、日本の創作界の歴史の中でも重いものである。40周年記念公演として、新国立劇場にて田中均作曲の《修善寺物語》（1999）が立花車扇の演出で初演された。

市民オペラは、藤沢市民オペラや大分県民オペラなどが草分け的存在で継続年数も長いが、90年代に入ると、横浜、市川、広島、四日市などと市民オペラが地域を広げる。メインキャストに、当該地域にゆかりのあるプロ声楽家を起用し、合唱その他の形で一般市民の参加を促す企画が一般的である。藤沢市民オペラ、大分県民オペラ、横浜シティオペラ、首都オペラ、埼玉オペラ協会、さいたまシティオペラ、北九州シティオペラ、堺シティオペラ、多摩シティオペラ、ひろしまオペラルネッサンス、などがある。

個性の強いプロデュースを推進した京都の「22世紀クラブ」による「グリーン・コンサーツ」のシリーズ（1991～2001）は、若手作曲家支援の一環でオペラを企画に載せている。「地球のみどりのために」をスローガンにかかげて、若い音楽家の声を熱心に聴こうとするプロデューサー吉竹達雄のリーダーシップのもと、若手作曲家たちはプロデュースも体験していく。シリーズには、音楽大学と一般大学の学生を混在させたオーケストラに現代作曲家の新作を演奏させるというよ

うな大胆な企画も含まれ、藤家溪子、藤井喬梓、斉木由美らの新作管弦楽を生むとともに、モノオペラとして藤家溪子《蠟の女》、《赤い風》(97)、藤井喬梓《チブコ〜木を抱く夢》(98)、久留智之《ベックの木-ザギヴィング ツリー》(1999、小池博之演出)、三輪真弘《新しい時代》(2000)を委嘱初演した。これら若手作家による室内オペラは、グランドオペラやエンターテインメントとしての歌芝居とは異なり、オペラ、ひいては音楽という表現形態そのものに対する各自の問題意識と形式感を如実に表わすものとなった。藤家の《赤い風》は、井伏鱒二の《屋根の上のサワン》を基にして藤家自身が台本を書き下ろしたモノオペラで、テノールによるモノローグを主要要素とし、ギターと尺八が青年と娘の心情を雄弁に語っていく。藤家の一作目のオペラ《蠟の女》とともに、テキストに触発された推進力ある音楽がドラマの展開との相互作用の中で肅々とつづられ、無国籍な女性愛の厚みを感じさせる。藤井の《チブコ》は、「響きはドビュッシーから前衛までの語法を駆使しながら親しみやすく、結果的に林光などのピアノ・オペラにひとひねり手が増えられた格好」(高久暁、『音楽芸術』1998年7月号)のスタイルを持ち、癒しと優しさをたたえた作品だと評価された。

地方の音楽祭として、サイトウキネンフェスティバル、草津音楽祭、別府、PMFなどは、地域への経済効果や芸術上の重要性の上でも、また、継続性の上でも、成功例であるが、現代音楽の面で抜きん出た成果を上げたのは、秋吉台と武生音楽祭である。

武生音楽祭は、1990年にフィンランド音楽祭として始まったが、1992年にデンマークやオランダからの参加者を得て、武生国際音楽祭となる。のち、クセナキスが地元中学校で講演を行ったり、地域のボランティアが音楽祭運営に関わったりして、地域文化振興の優等生的

存在として全国に知られた。とりわけ、財団法人「地域創造」が設立されたころには、財団のニューズレターなどで、その優等生ぶりが詳細に紹介され、地域密着型の音楽祭の代表例となり、海外のアートマネジメント研究者たちからも注目された。武生文化センターの田中浩館長の熱意と働きぶりも、音楽祭成功の鍵を握るキーパーソンとして全国に伝えられた。前述の松平頼則のモノオペラ《源氏物語》は、源氏の和歌を主題とし、笙、箏などの雅楽器を使った、ソプラノ（奈良ゆみ）と舞踏家のための長編である（企画：東京オーケストラスクエア）が、これは、紫式部ゆかりの地である武生にちなんでの新作制作である。

小澤征爾芸術監督によるサイトウ・キネン・フェスティヴァル松本も90年代末ころからオペラ制作に意欲的で、《カルメル会修道女の対話》（1998年、パリ・オペラ座との共同制作）、ベルリオズの《ファウストの劫罰》（1999年、パリ・オペラ座との共同制作）、《火刑台のジャンヌ・ダルク》などが上演された。松本でのオペラ公演は小澤の数々の活動に関する世間からの強い人気を背景に大成功をおさめつづけた。そして、小澤がウィーン国立歌劇場の音楽監督に就任するのは2002年である。

（註）

- 1) *FADER vol. 5* (HEADZ)
- 2) 秋田昌美『ノイズ・ウォー・ノイズ・ミュージックとその展開』、青弓社。
- 3) 藤枝守『響きの生態系』（フィルムアート社、2000、p.123）。
- 4) クリストフ・シャルル「(非) 作曲（または解体、廃位）という方法」。佐々木敦『ポスト・テクノ（ロジー）ミュージック』所収。
- 5) 中川真『平安京 音の宇宙』（平凡社）p.339-340。

6)『日本のオペラ年鑑1999』(オペラ団体協議会)による。

なお、本稿では『音楽芸術』(音楽之友社)からの引用が多数にわたるため、その出典の号に関しては本文中に括弧書で記した。